O FANTÁSTICO COMO ESTRATÉGIA LITERÁRIA PÓS-MODERNA EM *A HISTÓRIA DA AIA*, DE MARGARET ATWOOD

THE FANTASTIC AS POST-MODERN LITERARY STRATEGY IN *THE HANDMAID'S TALE*, BY MARGARET ATWOOD

Alexander Meireles da SILVA[*]

Resumo: Este artigo pretende investigar como o romance distópico *A história da aia* (1984), da escritora canadense Margaret Atwood é articulado como um veículo da crítica literária pós-moderna contra o discurso ideológico da literatura ocidental sobre grupos minoritários. Ambientado em um hipotético futuro onde os Estados Unidos se tornaram a República de Gilead, o romance de Atwood mostra como um longo processo de redução das taxas de natalidade levou todas as mulheres férteis a serem desprovidas de seus direitos individuais e se tornarem "aias", ou seja, mulheres cuja única e obrigatória função social é de gerar crianças saudáveis para a sociedade gileadiana. Neste contexto, o romance subverte as convenções da Literatura de Distopia, no qual o enredo está estruturado, tecendo-o com as convenções do Conto de Fada e do Romance Gótico através da narrativa da protagonista Defred. O resultado demonstra como as formas do Fantástico conhecidas como a Fantasia, o Gótico e a Ficção Científica podem se tornar estratégias da Literatura Pós-Moderna no seu processo de denúncia social.

Palavras-chave: Literatura Pós-moderna; Fantástico; Literatura Canadense

Abstract: This article aims at investigating how the dystopian novel The Handmaid's Tale (1984), by the canadian writer Margaret Atwood, is articulated as a vehicle of post-modern literary criticism against the ideological discourse of western literature on minoriry groups. Set in a hypothetical future in which the United States became the Republic of Gilead, Atwood's novel shows how a long process of decreasing in the birth rates led all fertile women to be deprived of their individual rights and become "handmaids", which means, women whose sole and mandatory social function is to give birth to healthy children to the gileadian society. In this context, the novel subverts the conventions of the Dystopian Literature, in which the plot is structured, weaving it with the conventions of the Fairy tale and of the Gothic Novel through the narrative of the protagonist Offred. The result demonstrates how the forms of the Fantastic known as the Fantasy, the Gothic and the Science Fiction can become strategies of Post-modern Literature in its process of social denouncement.

Key-words: Postmodern Literature; Fantastic; Canadian Literature.

---

[*] Professor de Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes da Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão. Contatos: prof.alex@gmail.com.

Este artigo pretende analisar a utilização das convenções das vertentes do Fantástico[1] conhecidas como a Fantasia, o Gótico e a Ficção Científica dentro do romance "A história da Aia" (1984), da escritora canadense Margaret Atwood. Como será mostrado, esse recurso se coloca como uma estratégia literária pós-moderna de contestação do discurso patriarcal cristão e heterossexual que, conforme lembra Stepan e Gilman (1991), historicamente caracterizou a literatura ocidental ao longo dos séculos.

"A história da Aia" é situada em um futuro especulativo onde os assassinatos do presidente e dos membros do congresso Norte-Americano atribuídos a terroristas muçulmanos resultaram na dissolução dos Estados Unidos da América e na subsequente implantação de um Estado totalitário por militares cristãos fundamentalistas. Essa nova ordem recebeu o nome de República de Gilead, remetendo ao local bíblico descrito em Gênesis 31.22-55 onde Jacó fez um acordo com Labão envolvendo suas filhas Lia e Raquel. A referência direta a esse lugar bíblico e o destino reservado ao sexo feminino em tal episódio não deixa dúvidas quanto ao papel social da mulher dentro dessa sociedade futura. Sendo incapaz de gerar herdeiros para Jacó, Raquel entrega Bala - sua Aia - para que Jacó a engravide, proporcionando assim filhos para Raquel. A República de Gilead, da mesma maneira, tem como objetivo central a reversão de sua baixíssima taxa de natalidade, que ameaça a manutenção da própria nação. A escassez de novos cidadãos nesse mundo fictício foi causada por um longo processo de acidentes radioativos, degradações ecológicas, doenças como a sífilis e a AIDS, práticas de aborto e abusos em métodos anticoncepcionais. Vítimas desses fatores, muitas mulheres tornaram-se inférteis ou apresentaram problemas de gestação, levando à formação de crianças deformadas que morriam logo após o nascimento. Toda a sociedade Gileadiana é, pois, articulada ao redor da ideia da procriação e para isso todas as mulheres, sem distinção, foram desprovidas de seus direitos individuais e divididas por castas com funções específicas. Existem as 'Aias', mulheres supostamente férteis solteiras, viúvas, divorciadas, provenientes de casamentos não legalizados ou de segundas núpcias, uniões que foram dissolvidas pelo

[1] Considera-se aqui o Fantástico como uma forma literária que se caracteriza pela representação de mundos ficcionais que se distinguem do nosso pela presença de um elemento descontinuador da realidade que pode ou não ser justificado através das leis físicas ou da extrapolação dessas mesmas leis (SILVA, 2008, p. 15-16).

Estado, cuja única e obrigatória função social é gerar crianças saudáveis para a sociedade, assim evocando Bala, sua equivalente Bíblica. Os esposos e demais parceiros das Aias de Gilead foram mortos, exilados ou presos e seus filhos foram entregues aos casais estéreis poderosos de Gilead para adoção. Essas jovens capturadas são levadas para centros de condicionamento onde as 'Tias' – mulheres mais velhas e coniventes com o sistema – as doutrinam nos princípios da ideologia de Gilead transformado-as em Aias. Após esse processo, cada Aia é designada para uma residência onde um Comandante, a figura máxima do poder em Gilead, irá possuí-la em cerimônias diante da presença de sua mulher infértil, a 'Esposa'. As cerimônias são sempre marcadas no possível dia fértil da Aia, para garantir maiores probabilidades de engravidá-la. As Aias vivem praticamente encarceradas em seus quartos com vidros inquebráveis e sem objetos cortantes vigiadas constantemente pela 'Esposa' e pelas 'Martas', mulheres que trabalham apenas nos afazeres domésticos já que suas idades não lhes permitem que sejam reprodutoras.

Todo esse pesadelo é apresentado por Defred, patronímico composto do pronome possessivo 'De', e o primeiro nome do Comandante que a possui, 'Fred' (*Offred* no original em inglês). Ao longo do texto jamais sabemos o nome real da protagonista, pois na cultura de Gilead nomes para as Aias são desnecessários, já que elas nada mais são do que bestas reprodutoras. Como a própria Defred define: "Somos úteros bípedes, nada mais: vasos sagrados cálices ambulantes" (ATWOOD, 1987, p. 147).[2] Apesar de viver sob constante observação dos diversos agentes opressores mencionados no parágrafo anterior, Defred acaba desenvolvendo um relacionamento proibido com seu Comandante marcado por visitas secretas ao seu escritório onde ele desfruta de sua companhia e ela pode ler e utilizar produtos banidos pelo sistema. Ainda que esteja nessa situação por causa do Comandante, a aia teme que devido às suas ações em algum momento ela seja acusada de subversão ou descoberta pela esposa do Comandante. Exposta a essa realidade, Defred relata suas experiências diárias, suas memórias do período pré-Gilead e suas poucas mais significativas esperanças enquanto luta para sobreviver. Sobrevivência é, aliás, palavra chave em "A história da Aia", e que se torna sinônimo de resistência à medida que Margaret Atwood apresenta as diferentes estratégias pelas quais Defred mantém

[2] Citações subsequentes pertencem a esta edição e aparecerão no texto identificadas pelo número da página.

sua integridade física e sua sanidade contra a doutrinação imposta pela ideologia de Gilead até o final do romance quando essa Aia é levada em um furgão sem saber se está sendo resgatada ou condenada. Essas estratégias ganham maior relevância ao se analisar Defred como alguém cujas atitudes e ideias subvertem a expectativa daqueles que esperam encontrar nela a tradicional representação de heroísmo, representação essa exemplificada justamente em dois personagens: a mãe de Defred, uma ardorosa feminista e Moira, a amiga homossexual.

Por ser uma forma literária que, como bem observou Ruth Persice Nogueira, é "caracterizada por sua inquietação quanto ao futuro da sociedade humana" (NOGUEIRA, 1983, p. 9), a distopia acaba ressaltando um personagem cuja existência pode ser definida pela inquietação em relação ao seu meio social: o herói. Tal ligação é também ressaltada por Atwood que assim define a figura do herói, não importando se este aparece em um romance, conto, poema épico, peça teatral ou filme:

> Deixe me elucidar o que eu quero dizer por "Herói" [...] [O] herói deve lutar contra obstáculos, [...] a luta deve ter sentido, deve possuir um significado para outras pessoas além do próprio herói, ele deve estar lutando no interesse de seu próprio grupo ou nação. Se ao herói for permitido vencer, sua vitória deve também salvar um povo. [...] Acima de tudo ele [o herói] deve ser central, assuntos vitais e reinos dependem de sua ascensão e queda (ATWOOD, 1972, p. 165).[3]

É na esfera social, então, que os heróis nascem, lutam, triunfam, morrem, em resumo, existem. Independentemente do seu destino final, este personagem norteia suas ações tendo em mente uma mudança de sua sociedade ou a manutenção do *status quo* dela. Mesmo presentes em formas tão díspares como uma tragédia grega ou uma história de detetive, os heróis acabam por irmanar características em comum que permitem sua identificação no enredo. Na ficção de distopia não poderia ser diferente. Em "Mil novecentos e oitenta e quatro" (1949), por exemplo, Winston Smith acaba doutrinado pelo Grande Irmão, que antes lhe causava repulsa. Em "Admirável mundo novo" (1932), John Savage se suicida por não suportar a futilidade da sociedade do futuro. Já Guy Montag consegue escapar dos agentes opressores em *Fahrenheit*

[3] A tradução das citações originárias de obras de Língua Inglesa ainda não publicados no Brasil foi realizada pelo autor deste artigo.

451 (1953) e encontrar uma maneira para demonstrar sua revolta. Esses personagens enfrentam destinos diversos como submissão, morte e exílio, e se pode observar que a sua natureza heroica tem como características maiores um desejo de mudança social e comprometimento com uma causa. Defred, a heroína de "A história da Aia", no entanto, quebra esse paradigma apresentando seu processo de resistência e sobrevivência à sua realidade infernal de forma diferente da consagrada pelo gênero.

Uma alternativa que Atwood parece propor, tanto como uma crítica a pontos de vistas extremados como os apresentados pela mãe feminista de Defred quanto como uma contra-narrativa utópica dentro do texto, é vislumbrada na personalidade e ações da própria aia. Ela que cresceu acompanhando e discordando da luta de sua mãe e das ideias de Moira, sua amiga homossexual, e que já tinha constatado com a implantação de Gilead o quão fútil foi essa maneira de lutar, demonstra através de sua narrativa que, na distopia crítica de Atwood, para vencer é preciso antes de tudo sobreviver.

> Eu não queria que a personagem principal fosse um *herói.* Tudo bem se Moira fosse um herói, mas fazer da personagem principal um herói teria mudado totalmente a história. Eu queria uma pessoa comum, pela simples razão de que as maiorias das pessoas submetidas a essas condições são pessoas comuns (*Apud* TCTE GATHERING, 1997, p. 7).

As palavras de Margaret Atwood sobre o papel reservado a Defred em "A história da Aia"confirmam o quanto esse romance se diferencia de seus congêneres. A desconstrução do estereótipo do herói sinaliza a escolha de Atwood em dar voz justamente a Defred, uma mulher comum, sem características heroicas aparentes, ao invés de uma guerreira sempre pronta a lutar. De fato, é essa atípica protagonista que mantém o espaço da utopia dentro do discurso distópico de Atwood. Nesse sentido, a protagonista de "A história da Aia", conforme veremos, realmente nada tem que lembre a figura do herói. Contudo, as posições assumidas por essa personagem na história ressaltam uma imagem de sobrevivente que a própria Atwood definiu em *Survival* (1972) como característica de outra estirpe de herói: o da Literatura Canadense.

Ao analisarmos Defred como uma heroína canadense, devemos começar pelo fato de que mesmo antes de Gilead, Defred já confessara que era omissa em relação aos problemas de sua sociedade e em especial àqueles que envolviam a questão feminina: "Vivíamos, como de costume,

ignorando. Ignorando não é a mesma coisa que na ignorância: ignorar dá trabalho" (p. 65). Nessa declaração se percebe o quanto a protagonista era diferente de sua mãe. Ao contrário da engajada feminista que lutou e sofreu pelas suas ideias em prol de mudanças para as mulheres, Defred preferiu não abrir mão de um modo de vida pequeno-burguês, onde as preocupações se resumiam basicamente ao seu caso com Luke e à posterior rotina do casamento. Essa falta de posicionamento político permaneceu inalterada com as passeatas que se seguiram às restrições impostas às mulheres pelo novo governo. Ao invés de postar sua indignação com sua perda de emprego e demais direitos civis de forma ativa, Defred preferiu ficar em casa a pedido de Luke para poder cuidar da família: "Comecei a me envolver mais nos assuntos domésticos, a fazer mais bolos" (p. 194). Tal postura de omissão, primeiro diante dos problemas de outras mulheres e depois acerca de seus próprios, é considerada por Lucia de La Rocque Rodriguez como um dos pontos principais da crítica de Atwood:

> [...] o conteúdo político de *A História da Aia* está de certa forma espelhado pelo hiato criado entre a ignorância proposital e cômoda em que Offred vivia nos tempos anteriores a Gilead e sua aguda consciência de que o pesadelo agora vivido é de certa forma também culpa sua, ou seja, de que a pessoa que cala consente [...] (RODRIGUEZ, 1997, p. 145).

Longe de procurar ser uma pessoa mais ativa em relação à vida e tentar redimir sua parcela de responsabilidade pela implantação de Gilead, Defred, como uma perfeita representante de heroína canadense, decide manter sua postura de não envolvimento como se vê logo nos primeiros momentos da narrativa: "Tento não pensar demais. [...] Há muita coisa que não resiste ao pensamento. Pensar pode prejudicar as nossas chances, e eu tenho a intenção de durar" (p. 13-14). Nota-se aí uma estratégia clara de sobrevivência que será efetivada não pela ação, mas pela omissão; não pela desobediência, mas pela conivência. Conforme Atwood lembra em uma entrevista: "Nosso gênio é para a conivência [...] canadenses não balançam muito para a esquerda ou à direita, eles ficam cuidadosamente no meio" (*apud* LYONS, 1990, p. 223).

Um perfeito exemplo dessa atitude dentre tantos outros que permeiam o romance encontra-se na cena em que Defred descreve um dos seus passeios com outra Aia, Deglen, no qual elas são interpeladas

por um grupo de turistas. Não há nenhuma tentativa heroica por parte da protagonista e de sua companheira, que posteriormente se revela uma rebelde, de buscarem comunicar aos turistas as atrocidades às quais as mulheres são submetidas (como ocorreria talvez em uma distopia convencional). Pelo contrário, ao ser perguntada pelos turistas sobre sua felicidade na condição de Aia, Defred compactua com o sistema de Gilead, ao mesmo tempo em que se mostra consciente de que pode estar frustrando as expectativas daqueles que esperavam outra atitude: "Sim, somos felizes – murmuro. Tenho que dizer alguma coisa. O que mais poderia dizer?" (p. 37). Esse empenho em passar despercebida, seguindo estritamente a ideologia de Gilead a fim de sobreviver, resulta por vezes em um pernicioso efeito de internalização da ideologia do regime por parte de Defred. Várias vezes no romance ela se mostra ora crítica dos preceitos religiosos de Gilead, ora seguidora inconsciente dos mesmos. Na mesma cena dos turistas, por exemplo, a protagonista revela um duplo sentimento com relação às vestimentas das estrangeiras que atesta essa perigosa ambiguidade: "Sentimos fascínio, mas também repulsa. Parecem nuas. Em tão pouco tempo, nossas cabeças mudaram tanto com relação a este tipo de coisa" (p. 35).

É justamente na imposição da ideia do corpo feminino como um veículo de função única e exclusivamente reprodutora a serviço da sociedade que se pode observar a face mais atuante da ideologia de Gilead. Um exemplo disso é o comentário de Defred sobre uma das sessões de orações do Centro de Doutrinação promovido pelas Tias: "Em nossas orações, o que pedíamos era o vazio pois assim nos tornaríamos dignas de sermos preenchidas: pela graça, pelo amor, pela abnegação, pelo sêmen e pelos bebês" (p. 208). A percepção das aias sobre seus corpos marca a fronteira entre o pessoal e o social em "A história da Aia". Também é nessa tênue linha que Defred perigosamente sustenta sua individualidade:

> Minha nudez já me é estranha. [...] Evito olhar para o meu corpo, não por vergonha ou pudor, mas por não querer vê-lo. Não quero olhar para algo que me determina tão completamente (p. 71).

Lutando para não sucumbir ao regime, Defred se apega às memórias de sua vida pré-Gilead, recordando das coisas que lhe eram caras no seu antigo modo de vida. De fato, não se pode deixar de enxergar aqui um lado egoísta e fútil, e por isso mesmo humano, no apego dessa

personagem pelas pequenas coisas materiais em detrimento de causas sociais maiores:

> Estou olhando para o chão, para a calçada, fascinada com os pés das mulheres. Uma delas calça sandálias abertas, tem as unhas dos pés pintadas de rosa. [...] O cheiro de esmalte me deixou faminta (p. 36).

Em nenhum momento do romance Defred sequer cogita mudar essa postura. Se no começo da narrativa ela expressava que evitava pensar porque tinha a "intenção de durar" (p. 14), ao término da história ela reitera sua linha de ação ao saber do enforcamento de Deglen. Sentindo-se aliviada pelo fato de que a morte da Aia havia evitado que seu relacionamento com a mesma e suas visitas ao Comandante fossem descobertas, e temendo ao mesmo tempo sofrer o destino de Deglen, Defred se entrega a Deus (e a Gilead):

> Agora que o Senhor me poupou, eu posso me obliterar, se é isto o que me pede, posso me esvaziar, juro, posso me tornar um cálice. [...] Aceitar o meu destino. Me sacrificar. Me arrepender. Abdicar. Renunciar. [...] Quero continuar viva, do jeito que for. Entrego o meu corpo, de livre e espontânea vontade, em benefício dos outros. Façam de mim o que bem entenderem. Sou ignóbil. Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder deles (p. 302).

Omissão, conivência, ambiguidade, covardia e individualismo são, pois, neste ponto de vista, as características mais marcantes de Defred. Esses traços de personalidade também foram objeto de estudo de Raffaella Baccolini (2000). Para a crítica, Defred, "carece de coragem, tende a ser conivente, e é cheia de contradições não resolvidas e medos egoístas" (BACCOLINI, 2000, p. 22). A opinião de Baccolini, no entanto, deve ser entendida dentro de um contexto específico. Obviamente a aia, como vimos, não se parece em nada com o ideal de herói que acostumamos a ver e a ler em filmes de ação e revistas em quadrinhos. Em "A história da Aia", porém, esses traços com marcante conotação negativa adquirem um novo sentido, compondo a forma de resistência seguida pela protagonista para vencer o regime, não derrubando o mesmo, mas sobrevivendo a ele. Por essa razão, Baccolini entende que a representação de Defred como uma pessoa vacilante e até covarde, que busca sobreviver a qualquer custo permite que Atwood trace um retrato multifacetado de sua personagem. Nesse

retrato, a autora se utiliza de diversas estratégias literárias que traduzem a preocupação pós-moderna com a representação da fragmentação do indivíduo na sociedade contemporânea e o questionamento da própria realidade como uma construção fundada em propósitos ideológicos específicos. Nesse processo, Atwood não apenas segue as convenções da Literatura de Distopia, mas também acaba por superá-las, ao postar a sobrevivência de Defred como uma contra-narrativa utópica dentro do discurso distópico de Gilead.

A resistência de Defred como a heroína de uma distopia crítica é articulada a partir da tradição da literatura de distopia. Assim como no caso da distopia "Nós", de Eugene Zamiatin (1922), entre tantas outras, a manutenção do poder em Gilead também se faz pela supressão do direito à linguagem e consequentemente ao pensamento livre ou ainda através da manipulação desta para servir aos interesses dominantes: "Serena [a esposa do Comandante] sempre nos deixa ver o jornal. Ou o que faz às vezes de jornal: sabe-se lá se há nele alguma verdade? Podem ser tomadas antigas, podem ser falsificadas" (p. 93), constata Defred ecoando o mundo orwelliano de "Mil novecentos e oitenta e quatro". Nessa realidade, são as mulheres as principais vítimas do regime, não sendo permitido a elas sequer a leitura de cartazes em mercados, já que os Comandantes detêm o poder da linguagem: "Ele possui algo que não possuímos, ele tem a palavra" (p. 99), diz Defred ao observar seu Comandante. A partir desse poder, os poderosos buscam suprimir, apagar ou reinventar a história mais recente para alcançar seus objetivos seguindo as mesmas práticas adotadas por outros governos totalitários reais ou fictícios:

> Vocês são uma geração de transição, dizia Tia Lydia. Para vocês é mais difícil. [...] Para as que virão depois, será mais fácil. Aceitarão seus deveres de bom grado. Não dizia "porque não terão lembrança de coisa diferente". (p. 128).

Apesar de não ter reportado ao longo de sua narrativa nenhuma ação heroica que poderia ser caracterizada como ato rebelde, terrorismo ou ameaça contra a hegemonia de Gilead semelhante aos de Moira ou de sua mãe, a própria narrativa de Defred, por si, já cumpre esse papel de maneira efetiva. Em uma distopia na qual o passado é manipulado, a história de Defred atua como um local de resistência que resgata e valoriza lembranças de mulheres subvertendo, assim, as tentativas de reduzi-las a

meros "receptáculos" (p. 107). Por meio da aia, se desnuda a história de vida das outras mulheres que desempenham papéis diversos em Gilead tais como a militância feminista de sua mãe, o passado de Moira e sua vida sexual, a futilidade de Janine e o passado artístico de Serena Joy. Na narrativa de Defred essas personagens ganham vida e voz, indo além do papel imposto a elas pelos Comandantes. Mais importante ainda é que Defred detém o controle sobre os fatos e a maneira como esses fatos são contados. Alternando continuamente a narrativa entre o presente e passado dela e das demais mulheres, a protagonista dá a dimensão da atual situação pesadélica vivida pelos personagens em comparação com seus antigos estilos de vida, subvertendo a tentativa do regime distópico de apagar o passado e criar um falso presente utópico. Através dessa mesma estratégia Defred evita a obliteração de seu próprio pensamento, mesclando seu hoje com *flashbacks* de sua vida de solteira e de casada com Luke e sua filha. Alias, é quando está na banheira tomando banho e se recorda de sua pequena filha junto a ela que Defred proporciona um dos momentos mais tocantes no livro:

> Fecho os olhos e, de repente, ela está aqui comigo, sem aviso prévio [...] Ela volta para mim com várias idades diferentes, por isso sei que ela não é, no fundo, um fantasma. Se fosse um fantasma, teria sempre a mesma idade (p. 71).

Além da alternância entre presente e passado, outro elemento que mantém o impulso utópico dentro dessa distopia é apontado por Raffaella Baccolini ao se referir às cartas mentais de Defred. Para a crítica, essas "se tornam um meio de sobrevivência que permite a ela reconstruir seu fragmentado ser e criar alternativas para ela mesma e os protagonistas de suas histórias" (BACCOLINI, 2000, p. 22).

Se Moira decide escapar da tirania de Gilead pela ação, fugindo do centro de detenção das aias, Defred faz o mesmo através da imaginação, criando universos onde as pessoas e eventos que fazem parte de sua vida se mantêm em constante movimento. Tal fato pode ser exemplificado na cena em que Defred imagina destinos diversos para Luke, seu marido. Em um deles ela imagina que Luke esteja morto; em outra situação, todavia ele está preso em condições deploráveis sendo vítima de torturas. Por fim, na versão mais esperançosa, Luke escapou e está planejando seu resgate junto com a resistência rebelde. Longe de descartar ou acreditar mais em uma ou outra hipótese, Defred acredita firme e igualmente nas três versões de sua história:

> As coisas nas quais acredito não podem ser todas verdades, embora uma delas tenha de ser. Mas eu creio em todas elas, nas três versões de Luke ao mesmo tempo. Esta crença contraditória me parece, hoje em dia, a única forma de se crer em alguma coisa (p. 116).

Essa capacidade de Defred de acreditar igualmente em destinos tão díspares para seu marido se constitui num importante foco de subversão, pois se apresenta como uma alternativa dinâmica contra a rigidez de Gilead e seu desejo de criar um presente estático de falsas e manipuladas verdades, sem vínculo com o passado e sem perspectivas de futuro. Através dessas construções, Defred consegue sobreviver crendo na possibilidade de que algo melhor possa estar por vir ao mesmo tempo em que prepara seu espírito para algo pior. Longe de representar uma alienação esperançosa divorciada da realidade, essa crença múltipla sobre Luke revela um pragmatismo que protege Defred de desapontamentos como no caso de Moira. Ela, que ao longo de toda a história foi imaginada por Defred como uma heroína capaz de atos audaciosos, mesmo antes de sua fuga do centro de doutrinação, termina seus dias como uma das resignadas mulheres do bordel sustentado pelos Comandantes, o que entristece Defred:

> O que eu gostaria de contar era outra coisa. Gostaria de contar a história de como Moira fugiu – agora, de verdade. Ou caso isso não fosse possível, contar como mandou pelos ares o Castelo de Jezebel, com cinqüenta Comandantes no seu interior. Gostaria que ela terminasse com alguma coisa ousada e espetacular, algum gesto ultrajante, algo digno dela. Mas, pelo que sei, isto não ocorreu (p. 266).

As estratégias de resistência de Defred analisadas até aqui – o resgate da memória de pessoas próximas e a criação de realidades alternativas para elas – subvertem a rigidez da distopia de Gilead ao se constituírem em elementos indissociáveis da narrativa do presente da aia, trazendo dinamismo à inércia de sua realidade. A integração desses elementos, por vezes fragmentados ao longo do texto, se sustenta pela indicação da protagonista de que o ato de contar histórias, como no caso anterior ao se referir a Moira, fornece para ela um escape, um caminho para salvação:

> Gostaria de crer que estou contando uma história. Preciso acreditar nisso. Os que acreditam que essas histórias não passam de histórias têm mais chances. Se o que estou contando é uma história, eu tenho

> controle sobre o seu final. Nesse caso, haverá um final para a história, e a vida real virá depois. Posso recomeçar do ponto de onde parti. Não é uma história o que estou contando. Também é uma história o que estou contando, dentro da minha cabeça, à medida que ela vai me ocorrendo (p. 48).

Nessa passagem, é impossível não perceber a comunhão de Defred com a longa linhagem de mulheres da literatura oprimidas pelo patriarcado que encontraram no ato de contar histórias uma estratégia de sobrevivência. É importante mencionar que Defred faz parte de uma irmandade de aias que tenta passar seus fragmentos de histórias adiante. Um exemplo disso ocorre quando Defred encontra em um canto do armário do quarto a frase rabiscada *Nolite te bastardes carborundorum* deixada pela aia anterior a ela e que se torna sua oração de resistência ao longo de todo o romance:

> Era uma mensagem, uma mensagem escrita e, por isso mesmo, proibida. E ainda não fora descoberta. A não ser por mim, a quem era dirigida. Era dirigida a quem quer que chegasse depois. Gosto de refletir sobre esta mensagem. Gosto de pensar que estou me comunicando com ela, com essa mulher desconhecida. [...] Gosto de pensar que sua mensagem proibida chegou ao seu destino [...] Às vezes repito para mim mesma as suas palavras. Elas me dão uma discreta alegria (p. 61).

Defred como contadora de histórias segue adiante passando um saber que precisa ser conhecido por todos como um aviso para que tais eventos não ocorram novamente. Além disso, ela conta sua história para aqueles que venham a necessitar de uma linha de ação para seguir por serem vítimas como a aia. Independente do propósito dado à narrativa, o simples fato de ouvirmos e lermos a história de Defred significa que a mensagem e sua emissora sobreviveram a todos os perigos e privações da República de Gilead e que acharam alguém disposto a ouvi-los:

> Mas, se for mesmo uma história, ainda que dentro da minha cabeça, devo contá-la a alguém. Não se pode contar uma história para si mesma. Sempre tem que haver mais alguém. [...] Direi apenas *você, você* como numa velha canção de amor. *Você* pode significar mais de uma pessoa. *Você* pode significar milhares (p. 48).

Ao fim de "A história da Aia" descobrimos com a seção chamada de "Comentários Históricos", publicados no fim do romance,

que a mensagem de Defred realmente alcançou um "você" de milhares de pessoas. No epílogo do romance, situado num Simpósio de Estudos Gileadanos no ano 2195, o leitor percebe que a história de Defred foi construída a partir de uma transcrição de fitas gravadas encontradas enterradas em um sítio arqueológico e produzidas por um narrador não identificado. O que se pensava, então, ser a narrativa da aia Defred, na qual ela contava fragmentos de suas memórias se sobrepondo ao seu presente na República de Gilead, se mostra realmente como gravações que carecem de qualquer ordem sequencial e que agora se constituem como uma fonte de estudo que "deve ser vista como uma aproximação, sujeita a pesquisas futuras" (p. 318) de acordo com o pesquisador do simpósio fictício, Professor Peixoto. Essa 'reconstrução' não apenas traz à tona a questão de como a História em si é construída, produzida e passível de manipulação, mas também proporciona uma nova dimensão de interpretação para o romance de Margaret Atwood, pois projeta Defred além do papel de contadora de histórias, enfatizando sua metaficcionalidade como mais um personagem de sua própria narrativa:

> Isto é uma reconstituição. Tudo isto é uma reconstituição. É uma reconstituição mental o que faço agora, deitada na minha cama de solteira, recapitulando o que eu devia ou não devia ter feito e como deveria ter agido. [...] É impossível contar algo exatamente do jeito que foi, pois o que se conta nunca poderá ser absolutamente exato, sempre é preciso deixar algo de lado (p. 144-145).

Defred opera sua crítica justamente nessa impossibilidade da narração precisa dos fatos. Descrita pelos especialistas do simpósio fictício como uma "mulher culta" (p. 322) que trabalhava como bibliotecária no período anterior ao regime totalitário, se poderia supor que Defred decidiu tecer uma crítica metaficcional contra Gilead expondo a estrutura desse pesadelo enquanto produto ideológico contra as mulheres. Nesse ponto, portanto, acredito não haver distinção entre Atwood e Defred, autora e personagem, afinal, ambas se fundem na criadora de um documento discutido em um trabalho chamado "Problemas de Autenticação Relativos a 'A história da Aia'" (p. 316) apresentado no simpósio de estudos Gileadanos. Ao reconhecer sua narrativa como uma história na qual ela mesma toma parte, a aia tece uma obra que extrapola os limites da distopia incorporando a essa ficção vários elementos oriundos de outros gêneros literários, revelando a natureza intertextual de seu depoimento. Como lembra Sharon Rose Wilson:

> Caracteristicamente, a narrativa de Atwood interlaça um ou dois intertextos [...] mais crucias para o sentido da estrutura do texto com vários outros menores, geralmente paródias, também selecionados da cultura popular (WILSON, 1993, p. 4).

Dentre os gêneros utilizados por Atwood/Defred, um, a meu ver, se destaca na voz da protagonista enfatizando sua condição de sobrevivente: os contos de fadas. Sendo para a autora canadense uma grande fonte de personagens femininos fortes, Atwood ressalta que:

> O original de *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* contém um número de contos de fadas nos quais as mulheres não apenas são os personagens centrais mas também vencem usando sua própria inteligência. Algumas pessoas sentem que os contos de fadas são ruins para as mulheres. Isto é verdade se os únicos a que eles estão se referindo são aquelas enfeitadas versões francesas de "Cinderela" e "Barba-azul" […] Mas em muitos deles, as mulheres ao invés dos homens têm os poderes mágicos (*apud* HAMMOND, 1990, p. 115).

Presença constante em seus romances, contos e poemas, a influência dos contos de fadas sobre Margaret Atwood remonta à sua infância quando a autora canadense ganhou de seus pais uma edição de "Contos de Fadas para Crianças e Adultos" (1812). Como ela mesma ressalta, as versões originais de tais contos em nada se parecem com as versões veiculadas nas cortes francesas e que se tornaram mundialmente conhecidas com os desenhos de Walt Disney, onde as mulheres são enquadradas em papéis específicos sempre à espera de um príncipe ou irmão para resgatá-las[4]. É correto dizer, então, que em suas obras Atwood subverte a estrutura, imagens e símbolos dos contos de fadas resgatando seus valores originais e trazendo-os para um novo contexto onde as ideologias impostas sobre esses contos são desmascaradas e subvertidas. Como Eleonora Rao explica:

> Como é característico da ficção pós-moderna, os romances de Atwood apresentam um uso eclético de gênero. Os textos fornecem um irônico

[4] É importante mencionar que, como lembra Jack Zipes, a edição de 1857 de *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (*Kinder und Hausmärchen*) dos irmãos Grimm apresentava várias alterações em relação à edição original de 1812 feitas pelos próprios autores. Por sua vez as "versões francesas enfeitadas" às quais Atwood critica possivelmente se referem às recriadas por Charles Perrault para atender às maneiras e códigos morais dos salões franceses e publicadas em "Histórias e contos do tempo passado" (*Histoires ou contes du temps passé*), de 1697.

> re-exame de formas ficcionais pertencentes não apenas à arte popular mas também à arte sofisticada (RAO, 1993, p. 1).

Em "A história da Aia" várias imagens intertextuais de contos de fadas permeiam a narrativa de Defred, chamando a atenção de todos que estejam dispostos a ouvi-la para sua situação. Ao olhar para o único espelho da casa do Comandante, por exemplo, a aia se vê como Alice, personagem de Lewis Carroll em "Através do Espelho" (1872), ou seja, presa em um mundo absurdo: "Ainda resta um espelho na parede do *hall.* [...] eu o vejo: redondo, convexo, um tremó que lembra um olho de peixe e, dentro dele, eu mesma, como uma sombra distorcida" (p. 15). Em outra situação, ao ser levada secretamente pelo Comandante a um bordel, Defred não é Cinderela, e sim a carruagem, ressaltando sua posição de simples objeto na sociedade de Gilead: "Preciso voltar para casa antes da meia-noite; senão, viro abóbora (ou era a carruagem?)" (p. 269). Contudo, o intertexto que mais salta aos olhos inicialmente é a conexão de Defred com Chapeuzinho Vermelho, já que a capa de várias edições desse romance tem sido ilustrada com uma figura feminina com vestido vermelho carregando uma cesta: "No que você pensa quando vê alguém de vermelho carregando um cesto?" (*Apud* WILSON, 1993, p. 271), instiga a própria Atwood. Essa semelhança entre as duas personagens é assinalada pela própria protagonista quando, ao descer as escadas da casa onde está presa, se percebe

> como uma sombra distorcida, uma paródia de alguma coisa, uma figura de conto de fadas com minha capa vermelha, descendo para um momento de imprudência que tem o significado do perigo (p. 15).

Essa ligação com Chapeuzinho Vermelho, Alice e Cinderela reforçada pela aia em sua narrativa se constitui em um poderoso elemento subversivo perpetrado por Defred. A simples estratégia da aia em se identificar com Chapeuzinho e com as outras personagens mencionadas anteriormente força os ouvintes e leitores de "A história da Aia" a comparar as semelhanças existentes entre Defred e essas personagens levando-os a deduzir quem ocupa o papel de vilão na história. De fato, se Defred é Chapeuzinho Vermelho, parece óbvio relacionar o Comandante, e até mesmo Gilead como um todo, ao Lobo Mau, sempre à espreita, sedutor e perigoso. No conto de fadas, Chapeuzinho é alertada pela sua mãe para que não saia do caminho na estrada devido

aos perigos da floresta que podem ameaçar a sua vida. Na paródia de Defred, no entanto, o perigo para a sobrevivência reside justamente em ficar no caminho traçado para as mulheres, pois isso significa se entregar ao destino traçado pelos lobos de Gilead. Ao conhecer Deglen – a aia membro da resistência rebelde *May Day* – Defred é levada a novos caminhos que a conscientizam de que ela não está só em sua insatisfação pelo regime distópico: "– Você pode se juntar a nós – diz ela [Deglen]. – Nós? – retruco. Quer dizer que existe um "*nós*". Eu sabia!" (p. 182). Através de sua decisão de sair do caminho apontado para ela, Defred é capaz de conhecer outros que a resgatarão de seu pesadelo ao fim do romance levando-a a sobreviver a Gilead.

Outra forte influência intertextual dessa mesma forma literária sobre a distopia de Atwood se encontra na história do Barba Azul, cuja estrutura de conto de fadas se mescla com outra ficção onde as mulheres também têm papel de destaque em relação ao patriarcado: o romance gótico. "'Barba Azul' é a matéria de pesadelos: cimitarras suspensas, câmaras secretas, cadáveres pendurados em ganchos, bacias ensaguentadas e corpos desmembrados" (TATAR, 1999, p. 138). A descrição de Maria Tatar das imagens mais significativas do conto do Barba Azul remete imediatamente às representativas do romance gótico[5]. Ela ainda acrescenta que "Histórias como 'Barba Azul' prefiguram os enredos góticos do horror moderno" (*Ibidem*, p. 140). De fato, Defred em muito se assemelha tanto à heroína desse conto de fadas como também à encontrada nas narrativas góticas. Dentro de "A história da Aia", essa semelhança se reflete primordialmente na situação da protagonista como prisioneira em uma casa sendo objeto do desejo masculino, isto é, do Comandante. Analisando sobre essa recorrente característica das heroínas góticas, Avril Horner diz: "Ela pode sofrer aprisionamento e crueldade nas mãos de seu perseguidor; acima de tudo, ela é uma potencial vítima de seu desejo" (HORNER, 1998, p. 115). Mas o intertexto principal de Barba Azul nessa distopia acontece na cena onde Defred, similar à heroína do conto de fadas, fica curiosa sobre o que existe dentro do escritório de seu senhor, no qual ela é proibida de entrar:

[5] Tais imagens e convenções do romance gótico são mencionadas por Fred Botting em Gothic (1996): "In Gothic fiction certain stock features provide the principal embodiments and evocations of cultural anxieties. Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate" (BOTTING, 1996, p. 2).

> Quero saber o que ele deseja. Levanto a mão, bato na porta da sua sala proibida, onde nunca entrei antes, onde as mulheres nunca entram. Nem mesmo Serena Joy entra aqui, a faxina é feita por Guardiões. Que segredos, que totens masculinos estão aqui guardados? (p. 147).

Subvertendo a versão de 1697 de Charles Perrault onde "Barba Azul" é considerado uma história sobre a fraqueza feminina ou sobre as consequências da desobediência da esposa dentro do casamento, Atwood coloca Defred como uma investigadora determinada a descobrir os segredos escondidos atrás da porta da sala proibida e utilizá-los ao seu favor:

> Mas deve haver alguma coisa que ele deseje de mim. Querer é uma fraqueza. E a sua fraqueza, seja lá o que for, é o que me incita. [...] Se eu grudar o olho nela, nesta sua fraqueza, talvez consiga ver com clareza o caminho (p. 147).

E Defred consegue. Ao entrar no escritório, e começar a desfrutar da companhia do Comandante e dos livros, revistas e demais objetos que deveriam ter sido queimados, Defred descobre que a República de Gilead é uma ficção distópica criada e sustentada pelos Comandantes, uma ficção que passa a ter sua estrutura exposta e criticada.

Uma história dentro de outra história como um retalho junto a outro formando uma ilustração que revela algo que estava escondido. Ao apresentar sua vida como uma das histórias contadas por ela, Defred metaficcionalmente expressa um testemunho para sua dolorosa experiência como aia ao mesmo tempo em que desconstrói a distopia de Gilead denunciando a artificialidade de sua ideologia e fornecendo um *locus* de esperança dentro do pesadelo. Neste sentido, Patrícia Waugh observa: "O romance metaficcional situa sua resistência *dentro* da forma do próprio romance" (WAUGH, 1990, p. 11). O símbolo do sobrevivente aparece novamente neste cenário, sendo Defred vista aqui como aquela que, por ter sobrevivido, ganha o direito de ser ouvida como um segundo ponto de vista diferente do discurso dominante. Esse é seu *status* perante os pesquisadores do simpósio fictício no futuro apresentado no fim do romance. Não se pode deixar de notar aqui a ironia de Atwood ao fazer de Defred não somente a voz de uma sobrevivente da distopia de Gilead, mas principalmente ao fazer dessa mulher desprovida de qualquer voz durante o regime totalitário uma das poucas fontes pelos quais se tem acesso à História da República de Gilead, uma incômoda porta-voz/

contadora de histórias. Em "A história da Aia" esse olhar crítico de Defred desnuda Gilead expondo a artificialidade e contradição dessa sociedade.

Além da presença intertextual dos contos de fadas e do romance gótico, outro artifício utilizado por Atwood para construir a contra-narrativa utópica de Defred é a paródia das convenções da forma literária sobre as quais "A história da Aia" indubitavelmente mais se articula, ou seja, a Literatura de Distopia. Desde os primeiros momentos dessa narrativa, o leitor consegue perceber elementos e características que identificam esse romance como mais um representante de distopia literária. Ao mesmo tempo, porém, se podem perceber na narrativa dois elementos que distinguem claramente a República de Gilead de outras distopias. A ausência de uma figura concentradora de autoridade e disseminadora de medo é a primeira delas.

Ao contrário de "Mil novecentos e oitenta e quatro", por exemplo, onde se podia sentir a quase onipresença do Grande Irmão e da Polícia do Pensamento incutindo terror nos habitantes de Oceania, "A história da Aia" tem suas instituições de controle pulverizadas entre diversas instâncias de poder. Esses organismos repressores são representados em Gilead pelos Comandantes, Olhos, Tias, Esposas, e de certo modo até mesmo pelas Martas, já que não são de confiança do ponto de vista das aias. Se por um lado essa diferença estrutural poderia representar um ponto negativo para o romance de Atwood, com a alegação de que Gilead não é tão aterrorizante ou opressora quanto a Oceania de George Orwell, por outro o terror que ronda as mulheres de Gilead é mais sutil e por isso mesmo mais traiçoeiro e sorrateiro. É a incapacidade de determinar a fonte de medo o aspecto mais opressor dessa distopia, por isso Defred não confia nem mesmo na própria aia que a acompanha nos passeios diários: "O fato é que ela é minha espiã, e eu sou a dela" (p. 26).

Sally Vicent comenta em seu artigo "Just Like a Woman" (1986) que essa falta de um agente catalisador de autoridade do regime distópico em Gilead também é perigoso, pois pode levar à acomodação dos que vivem aí:

> E a coisa espirituosa é que – e aqui Atwood se revela muito mais implacável que Orwell e Huxley – não existe nenhum Grande Irmão, nenhuma autoridade perversa com uma bota de cano alto no pescoço de alguém. Tudo simplesmente se transformou em hábito, tal como a túnica vermelha usada pelas Aias (VICENT, 1986, p. 28).

Em uma leitura superficial de sua história como Aia, Defred se mostra uma covarde, omissa, conivente e fútil que apenas deseja se manter viva custe o que (e quem) custar. No entanto, um olhar mais detalhado na sua história revela uma poderosa crítica que ataca Gilead justamente na artificialidade de sua condição enquanto sociedade distópica. É a partir da fragilidade da constituição dessa distopia que Defred delineia uma contra-narrativa utópica baseada na sua posição de sobrevivente que, como tal, dá seu testemunho e sua versão dos eventos vivenciados por ela de forma a revelar a ideologia de Gilead. Seja pela recusa em aceitar as tentativas de Gilead em criar um presente estático, seja pela exposição das barbaridades do regime através da presença intertextual de outros gêneros literários, ou pela desconstrução da estrutura da própria distopia onde vive, a narrativa de Defred se posta como a história de uma sobrevivente cuja vitória se traduz na audiência que ouve sua história e seu alerta. Uma vitória que encontra berço não na efemeridade do seu presente enquanto prisioneira, mas sim nas esperanças do futuro onde sua história está sendo mostrada e que se espera, aprenderá as lições do passado.

Referências

ATWOOD, Margaret. *A história da aia*. Trad. Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1987.

_____. *Survival*: A Thematic Guide to Canadian Literature. Ontario: McClelland & Stewart Inc., 1996.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen. (Org.). *Future Females, the Next Generation:* New Voices and Velocities in Science Fiction. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-34.

BOTTING, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1996 (The New Critical Idiom).

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451.* New York: Del Rey Books, 1982.

DAVIDSON, Jim. Where Were you When I Really Needed You. In: INGERSON, Earl G. (Ed.). *Margaret Atwood:* Conversations. Princeton: Ontario Review Press, 1990, p. 86-98.

DONOVAN, Josephine. Beyond the Net: Feminist Criticism as a Moral Criticism. In: _____. (Ed.). *Feminist Literary Criticism:* Explorations in Theory. Kentuchy: Lexington, 1975. p. 221-225.

HAMMOND, Karla. Articulating the mute. In: INGERSON, Earl G. (Ed.). *Margaret Atwood:* conversations. Princeton: Ontario Review Press, 1990, p. 109-120.

HORNER, Avril. Heroine. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.) *The Handbook to Gothic Literature.* New York: New York University Press, 1998, p. 115-119.

LYONS, Bonnie. Using Other People's Dreadful Childhoods. In: INGERSON, Earl G. (Ed.). *Margaret Atwood:* Conversations. Princeton: Ontario Review Press, 1990, p. 221-233.

NOGUEIRA, Ruth Persice. *Anti-utopia, o apocalipse na ficção científica.* 1983. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Norte-Americana) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 1983.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-four.* London: Penguin Books, 1989.

RAO, Eleonora. *Strategies for Identity:* The Fiction of Margaret Atwood. v. 9. New York: Peter Lang Publishing, 1993 (Writing about women).

RODRIGUEZ, Lucia de La Rocque. *The last man, de Mary Shelley, e the handmaid's tale, de Margaret Atwood:* distopias onde a voz feminina não tem vez. 1997. 250 fls. digit. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 1997.

ROWE, Karen E. The Female Voice in Folklore and Fairy Tale. In: TATAR, Maria. (Ed.). *The Classic Fairy Tales.* New York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. 297-308 (Norton critical edition).

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha:* o nascimento da ficção científica brasileira. 2008. 193 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2008.

STEPAN, Nancy Leys, GILMAN, Sander L. Appropriating the Idioms of Science: the Rejection of Scientific Racism. LACAPRA, Dominick. (Ed.). *The Bounds of Race.* New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.

TATAR, Maria. Bluebeard. In: ___. (Ed.) *The Classic Fairy Tale.* New

York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. 138-144 (Norton critical edition). _____. Introduction. In: _____. (Ed.) *The Classic Fairy Tales*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. ix-xviii (Norton critical edition).

TCTE(Toronto Council of Teachers) GATHERING. Disponível em <http://www.io.org./~toadaly/q.htm>. Acesso em: 10 set. 2009

VINCENT, Sally. Just Like a Woman. In: *New Society*. London: (s.n.), n. 76, 11 April, 1986, p. 28.

WAUGH, Patricia. *Metafiction:* The Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London: Routledge, 1990.

WILSON, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-tale Sexual Politics*. Mississipi: Univ. Press of Mississipi, 1993.

ZIPES, Jack. *When Dreams Come True:* Classical Fairy Tales and Their Tradition. New York: Routledge, 1999.

Recebido em 20 de janeiro de 2010
Aceito em 30 de março de 2010